

Vieira, M. H. (2001). Notas ao programa de concerto de Ton Koopman, de 7 de Julho.

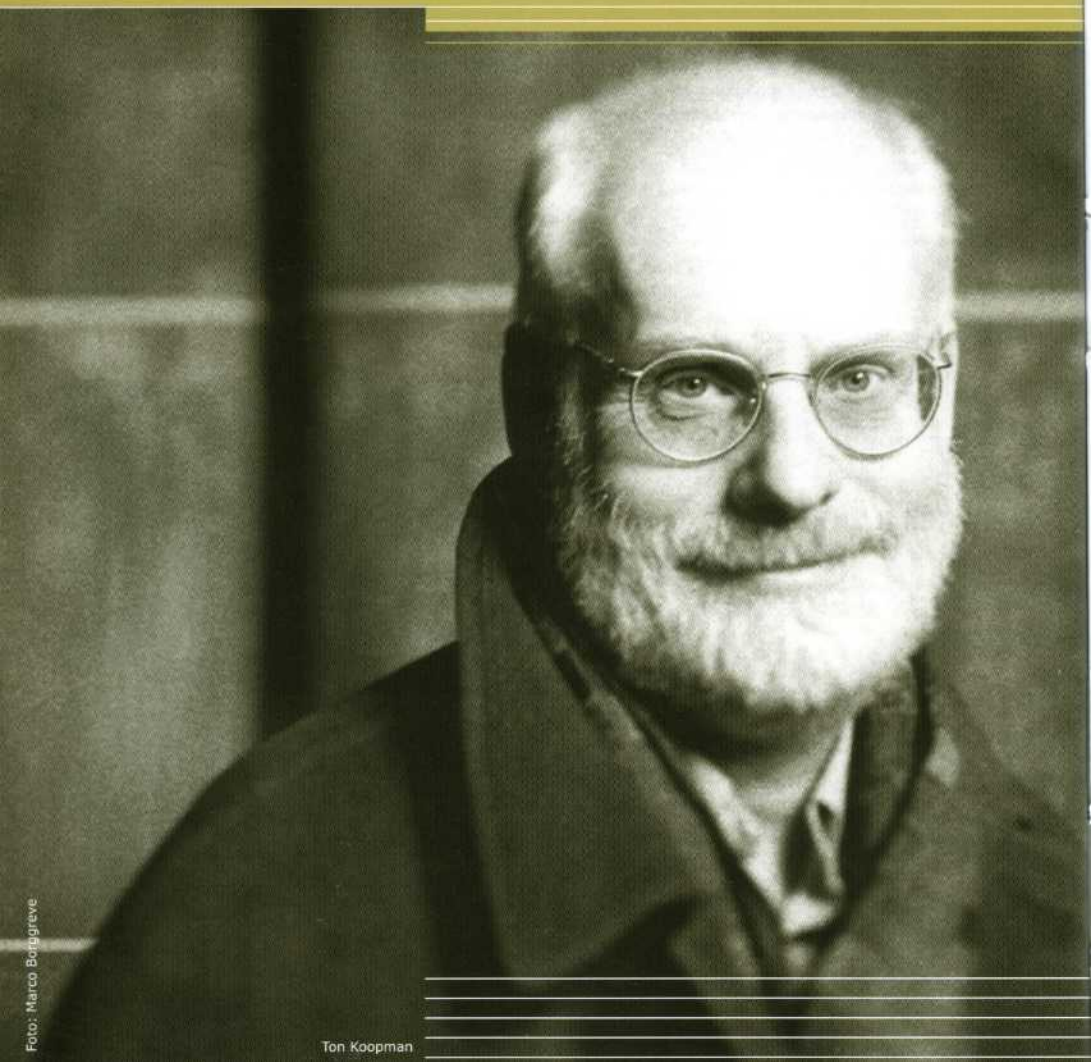
In Câmara Municipal da Póvoa de Varzim (2001).

Programa do XIII Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, 5 de Julho a 4 de Agosto de 2001.

Póvoa de Varzim: Câmara Municipal da Póvoa de Varzim e Casino da Póvoa.

7 de Julho – SÁBADO - 21h30

Igreja Românica de S. Pedro de Rates | Póvoa de Varzim



Ton KOOPMAN | cravo

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621)

Ballo del Granduca, em Sol Maior

Paduana lachrimae, em Lá Menor

William Byrd (1543 – 1623)

Fantasia em Lá Menor

Pablo Bruna (1611 – 1679)

Tiento sobre la letania delle Virgen, em Sol Menor

Johann Jacob Froberger (1616 – 1667)

Toccata em Ré Menor

Tombeau pour M. le Blancrocher, em Dó Menor

Bernardo Storace (século XVII)

Ciacona em Dó Maior

Peter Philips (ca. 1561 – 1628)

Amarilli, mia bella, em Sol Menor

Sonata em Dó Maior

Antoine Forqueray (ca. 1672 – 1745)

La Leclair, em Sol Mayor

Jacques Duphly (1715 – 1789)

La Forqueray, em Fá Menor

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Prelúdios e Fugas de "O Cravo Bem-Temperado", 2º Caderno

4. Dó Maior, BWV 870

5. Ré maior, BWV 874

6. Ré Menor, BWV 875

7. Mi Maior, BWV 878

8. Fá Menor, BWV 881

9. Sol Maior, BWV 884

Notas ao programa

A partir da primeira publicação de música para teclado no tratado *Musica Getuscht* (1511) de Vir-dung abriram-se pela primeira vez na história novas possibilidades para a circulação do conheci-mento musical. Apesar do tratado de Virdung, das *Tabulaturen* e do *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* de Schlick, do *Fundamentum* de Buchner e do *Fundamentum Organisandi* de Conrad Paumann assinalarem na Alemanha quinhentista o nascimento de uma imprensa organística, é a essas obras que se devem também alterações significativas na própria escrita musical, que viriam a influenciar a composição para o **cravo**: salienta-se, particularmente, o facto de em muitas peças destas obras, que eram ainda caracterizadas pela escrita com um *cantus firmus*, esse *cantus firmus* ter passado para a voz superior, e ser frequentemente embelezado com ornamentações. Para além disso, sobretudo a meados do século, essas melodias salientadas na voz superior passaram a ser inspiradas nas canções e até nas danças conhecidas – o que contribuiu para a popularidade dos instrumentos de tecla, (particularmente dos que se podiam possuir em casa), da sua construção e do seu estudo.

Sweelinck é um músico que emerge nos Países Baixos numa época de divisão religiosa causada pelo movimento do Calvinismo. Este movimento tinha restringido a música de igreja ao canto dos salmos, o que fez com que a criatividade dos compositores se voltasse para a música instrumental. Assim, Sweelinck ficou mais conhecido pela sua obra para teclado, do que pela sua obra vocal, sacra ou secular. O seu *Ballo del Granduca* e a sua *Paduana Lachrimae* são exemplos desta nova escrita instrumental nascida das danças de corte de inspiração italiana. Nesta *paduana* Sweelinck inspira-se também na *ayre* de Dowland “Flow my tears”. Pava (forma dialectal de Padua) foi a origem da *pavana* ou *paduana*, dança frequentemente lenta e processional que a corte francesa celebrou e exportou como *pavane* para as outras cortes europeias. Esta composição instrumental atingiu até um dos seus pontos mais altos de perfeição, na escola dos virginalistas ingleses, de que **Byrd**, Bull, Gibbons, Dowland e **Peter Philips** são importantes exemplos. Sweelinck era bem conhecido da escola inglesa, como se pode observar pela inclusão de algumas das suas peças no *Fitzwilliam Virginal Book*. Tradicionalmente, as danças agrupavam-se aos pares e, no caso da *pavane*, costumava associar-se-lhe uma dança rápida, a *galliarde*.

William Byrd, a quem a corte inglesa concedeu, juntamente com Tallis, uma patente para a impressão musical, foi um compositor que escreveu numerosíssimos pares de *Pavans and Galliards*, para além de *Grounds*, *Variations* e *Fantasias*, entre outras obras para teclado, e obras para coro ou *consorts* instrumentais. A *Fantasia* apresentada é representativa da nova escrita idiomática que procurava ilustrar todas as capacidades, quer do instrumento, quer do intérprete. Esta era, aliás, também uma característica da *toccata* (como é possível observar na *toccata* de **Froberger**). Contudo, se ambas mostram a virtuosidade do intérprete, a *fantasia* tem um carácter mais improvisa-tório, quer em termos de linguagem, quer em termos agógicos.

De **Peter Philips**, que tal como **Byrd** teria tido acesso à famosa colecção de *Musica Transalpina*, numa época em que se dava a migração dos madrigais italianos para Inglaterra, apresenta-se uma versão para teclado inspirada no madrigal “Amarilli, mia bella” de Caccini. Sempre as canções e as danças de cada país a inspirarem agora a escrita musical. Também o “Tombeau pour M. le Blancro-cher” de **Froberger**, a testemunhar a inspiração temática e monódica-vocal no *lamento* italiano: a representar, no fundo, a forma francesa de “lamento instrumental”, neste caso pela morte de um músico. E a Itália, desde o canto da descida de *Orfeo* ao Inferno, e do “Lamento d’Arianna” (ambos

de Monteverdi), a surgir como o novo pólo de desenvolvimento musical, depois da supremacia francesa de vários séculos.

A *Ciacona em Dó maior* de **Bernardo Storace**, manifesta a vitalidade da escola italiana de música para teclado durante o século XVII, escola essa que abriu caminho para o grande Domenico Scarlatti. De Storace apenas se conhece a sua *Selva di varie Compositioni d'Intavolatura per Cimbalo ed Organo* (Veneza, 1664) na qual, mais uma vez se verifica a importância da música de diversos tipos de dança. A *ciacona*, de raiz espanhola, é um dos exemplos, e consistia num conjunto de variações contínuas sobre uma dada harmonia.

Pablo Bruna pertence, precisamente, à escola espanhola do século XVII. Nascido em Daroca, perto de Saragoça, lá foi organista e maestro de coro. Ficou cego desde criança, pelo que ficou conhecido como "O cego de Daroca". É considerado um dos mais importantes organistas e mestres de órgão espanhóis entre Correa de Arauxo e Cabanilles. A maioria das suas obras conhecidas são *tientos*, que são o contraponto ibérico formal dos *ricercars* do resto da Europa, no seu carácter de alternância entre partes imitativas e episódios livres.

Foi em França, durante o século XVII, que os arranjos instrumentais dos mais variados tipos de danças (que na Renascença se costumavam agrupar aos pares) ganharam coerência e consistência, vindo a dar origem ao nascimento da *suite*, esse género tão internacional. Desde as primeiras edições impressas de danças e *ballets* renascentistas na França quinhentista por Attaignant, os compositores franceses para teclado cultivaram um estilo primordialmente associado ao entretenimento de corte. **Antoine Forqueray** constitui um exemplo paradigmático de uma vida profissional dedicada, desde muito cedo, ao entretenimento da corte de Louis XIV. Era clara a rivalidade entre as escolas de teclado francesa e inglesa. Um jornal da época dizia de Antoine Forqueray: "ele apareceu ao mundo numa altura em que este enxame de Italianos... levanta rivalidades espantosas em França" (*Mercur de France*, Agosto de 1738). Contemporâneo do gambista Marin Marais, do violinista **Leclair** e do cravista François Couperin, Antoine Forqueray viveu também uma época de rivalidades nacionais, muitas vezes disfarçadas e espiçadas na composição de obras de homenagem, com dedicatórias sugestivas. Assim temos, de Forqueray, a peça intitulada *La Leclair*, e de **Duphly**, a peça intitulada...*La Forqueray*... Duphly, mais próximo em idade do filho de Antoine Forqueray (o cravista Jean-Baptiste Forqueray), era considerado na época um dos mais importantes professores de cravo. Entre 1744 e 1768 publicou quatro livros de peças para cravo que constituem a totalidade da sua obra. A partir de 1768, com 53 anos, Duphly deixou de escrever e desapareceu da cena parisiense, ao ponto de alguns jornais publicarem pedidos de informação sobre o seu paradeiro. Veio a falecer a 15 de Julho de 1789 – uma data que, por coincidir com o primeiro dia depois da Revolução, tem sido simbolicamente interpretada como o fim oficial da escola cravista francesa.

Na sua biografia de **J. S. Bach**, Forkel afirma (em 1802) que C. P. E. Bach teria apontado **Froberger**, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi, Fischer, Strungk, alguns compositores franceses, Bruhns, Buxtehude, Reineken e Böhm como as principais influências musicais na primeira fase da música do seu pai. Quase todos eram, primordialmente, compositores de música para teclado. Sabe-se que Bach teve contacto com os três últimos. Reineken tinha sido aluno de **Sweelinck**, e **Froberger**, de Frescobaldi. As fontes não mencionam a influência de Vivaldi e de outros compositores italianos na obra de Bach, mas a música italiana era apreciada na corte de Weimar, e várias obras denotam essa

influência. Acima de tudo J. S. Bach surge como um compositor onde confluem e se fundem todos os estilos nacionais, que se vinham desenvolvendo desde a Renascença. Os dois cadernos de *O Cravo Bem-Temperado* constituem uma tentativa de sistematização da estrutura tonal, contendo, cada um, 24 pares de *prelúdios* e *fugas*, um *prelúdio* e uma *fuga* para cada escala maior e menor a partir de dó, e ascendendo cromaticamente. Tecnicamente, e na linha das *fantasias* e das *tocatas*, os *prelúdios* representam a continuação de um tipo de composição mais livre e improvisatório, que frequentemente introduzia outras peças. Assim também nas *suites*. As *fugas* poderão ser vistas como as sucessoras de uma outra linha de composição, essa mais polifónica e imitativa, de raiz nos *ricercari*.

M. Helena Vieira

Ton Koopman

Ton Koopman nasceu em Zwolle, Holanda, em 1944. Depois de uma educação clássica, estudou órgão, espineta e musicologia em Amsterdão, tendo sido premiado com o Prix d'Excellence para órgão e espineta. Mesmo antes de completar os estudos, lançou as bases para uma carreira como director de orquestra de música dos séculos XVII e XVIII.

A decisão de usar instrumentos autênticos, combinados com uma execução baseada num conhecimento genuíno, foi desde o início o fulcro do seu trabalho, sendo no entanto a execução o aspecto principal.

O extenso trabalho de Koopman como solista e maestro foi registado em inúmeros CDs para, entre outras, a Erato, a Teldec, a Philips e a DGG.

Ton Koopman está envolvido num projecto que visa gravar todas as cantatas de J. S. Bach, sagradas e seculares, que estará completo em 2004. Em Setembro de 1997 Ton Koopman foi premiado com o Deutsche Schallplattenpreis "Echo Klassik 1997", pelas Cantatas de Bach. Completou igualmente as gravações das obras completas para órgão de Bach, em doze discos.

Ton Koopman não dirige apenas a sua própria Amsterdam Baroque Orchestra and Choir; também é o regente principal da Netherlands Radio Chamber Orchestra, com quem executa obras do repertório que abrange os períodos até meados do século XIX. Também dirige, convidado, muitas outras orquestras, tais como a Vienna Symphony, MDR Orchestra Leipzig, a Danish National Radio Orchestra & Choir, Ensemble Orchestral de Paris, e a Tonhalle Orchestra Zurich.

A realização que fez da "Paixão Segundo S. Marcos" de Bach foi executada extensivamente no ano passado por toda a Europa e nos EUA, incluindo os BBC Proms em Londres. Ton e a ABO estão a trabalhar presentemente com a Nationale Reisopera nos Países Baixos, numa produção de "A Flauta Mágica" de Mozart.

Ton Koopman publica regularmente, é professor de espineta no Conservatório Real em Haia e é Sócio Honorário da Academia Real de Música de Londres. Em Julho de 2000 foi presidente do júri no Concurso Internacional de Órgão J. S. Bach, de Leipzig.